Βασίλειος Ν. Ιωάννου



Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ

Αθήνα 2019

Περιεχόμενα

Εισαγωγή..4
Το πολιτισμικό υπόβαθρο...5
Οι εστουδιαντίνες...7
Τα κέντρα διασκέδασης..10
Τα στέκια των μουσικών...12
Κοινωνικές εκδηλώσεις...14
Η δισκογραφία..16
Η μουσική αγωγή..17
Το ρεμπέτικο...19

Εισαγωγή

Αν οι τέχνες δεν κάλυπταν την ανάγκη του ανθρώπου να εκφράσει το βάρος των συναισθημάτων της ψυχής του, τότε σίγουρα θα ήταν κάτι ρηχό που δεν επηρεάζεται από την κοινωνία στην οποία ζει και σίγουρα δεν θα ήταν άξιο λόγου ούτε καν στοιχείο του πολιτισμού του. Οφείλει, λοιπόν, ο ερευνητής της ιστορίας της τέχνης, όχι μόνο να δείξει τον απαιτούμενο σεβασμό για τις κοινωνικές ομάδες με τις οποίες ασχολείται, αλλά επιπλέον επιβάλλεται να λάβει υπόψιν του το κοινωνικοπολιτικό – ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο οι άνθρωποι εξέφρασαν τα προβλήματα, την αγωνία, τον πόνο τους μέσω της τέχνης.

Ο λόγος γίνεται γιατί κατά τη διάρκεια αυτής της έρευνας, συναντήσαμε διάφορα κείμενα, μεταξύ των οποίων και πανεπιστημιακές εργασίες– κυρίως ξένων ερευνητών – στα οποία περιγράφεται, ειδικά το ρεμπέτικο τραγούδι και μουσική, ως καταθλιπτικά που υμνούν τον θάνατο και προέρχονται από ανθρώπους του περιθωρίου. Σαφώς στην ιστορία του το ρεμπέτικο τραγούδι δέχθηκε άγρια πολεμική από τον εκάστοτε κρατικό μηχανισμό της εποχής, ωστόσο, σήμερα μπορούμε να έχουμε μια πιο ξεκάθαρη – μη αφοριστική οπτική ως ερευνητές καθώς η έρευνα αποδεικνύει ότι τα πράγματα δεν είναι καθόλου έτσι.

Το πολιτισμικό υπόβαθρο

Η σημαντικότατη γεωγραφική θέση της Μικράς Ασίας της επέτρεψε, καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της, να έρθει σε επαφή με διάφορες και διαφορετικές κουλτούρες, τόσο της Δύσης όσο και της Ανατολής, να επηρεαστεί και να επηρεάσει, με τη σειρά της, πολιτισμούς των χωρών με τις οποίες συνορεύει. Το σημαντικότερο ωστόσο επίτευγμα της Μικράς Ασίας είναι η ύπαρξη αρμονίας εντός αυτού του πολυπολιτισμικού κοινωνικού πλαισίου. Οι κάτοικοι διαφορετικών εθνοτήτων και θρησκειών συνυπήρχαν αρμονικά και με την αλληλεπίδρασή τους δημιούργησαν έναν πολιτισμό πλούσιο, πλουραλιστικό και εξωστρεφή. Πάντρευαν στοιχεία από διαφορετικές κουλτούρες, τα φίλτραραν με δικά τους ήθη, έθιμα και παραδόσεις και τα οικειοποιούνταν, διαμορφώνοντας έτσι μια λαϊκή ψυχή υψηλής αισθητικής, ανθρωποκεντρική, γεμάτη περηφάνια και οραματισμούς για τη ζωή.



Εικόνα 1: Η Σμύρνη στα 1900. Φωτογραφία του Victor Forbin

Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η προσφορά της ιωνικής πρωτεύουσας, της Σμύρνης, στην άνθιση της μουσικής, από την οποία αργότερα θα επωφεληθεί και η Ελλάδα. Το 1900 η πόλη αυτή βρισκόταν στο απόγειο της ακμής της. Στην περιοχή ζούσαν πολλές εθνότητες: Έλληνες, Τούρκοι, Αρμένιοι, Εβραίοι, Άγγλοι, Γάλλοι και άλλοι Ευρωπαίοι, πάντα με τους Έλληνες να επικρατούν σε πληθυσμό. Από τους 370.000 κατοίκους, οι 165.000 ήταν Έλληνες. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι Τούρκοι αποκαλούσαν την Σμύρνη «άπιστη». Σαφώς, εκτός από τη Σμύρνη υπήρχαν και άλλες πόλεις στις οποίες υπερτερούσαν οι οικισμοί των Ελλήνων ή οι ελληνόφωνοι οικισμοί έναντι των τουρκόφωνων (π.χ. Λυκία, Καππαδοκία, Κιλικία, Γαλατία, Λυκαονία, Παμφυλία, Πισιδία και Φρυγία). Οι Έλληνες επικρατούσαν αριθμητικά από το 1894 έως και το 1922. Ωστόσο, στο διάστημα αυτό, η κυριαρχία των Ελλήνων δεν περιορίστηκε στα αριθμητικά δεδομένα, αλλά γρήγορα εξαπλώθηκε σε διάφορους τομείς: οικονομία, εμπόριο, παιδεία, τέχνες, πολιτισμός.

Η κοινωνική διαστρωμάτωση των Ιωνικών πόλεων σίγουρα αποτέλεσε έναν από τους παράγοντες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην μουσική εξέλιξη. Η μουσική χρωματίστηκε ταξικά και αυτό είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός μεγάλου και σύνθετου ρεπερτορίου.

Η αστική τάξη που είχε δημιουργηθεί στην καθ' ημάς Ανατολή, διακρίνονταν από την έντονη επιθυμία της για ένταξη στον δυναμικό κορμό του δυτικού κόσμου και αυτό χαρακτηρίζει και τον τρόπο διασκέδασής της. Οι άνθρωποι αυτοί αρέσκονταν στο να παρακολουθούν οπερέτες και μελοδράματα στα θέατρα της Σμύρνης, να παρευρίσκονται σε διάφορες χοροεσπερίδες και να επισκέπτονται τα κοσμικά κέντρα της προκυμαίας στα οποία φιλοξενούνταν μαντολινάτες και κουαρτέτα εγχόρδων.

Η εργατική τάξη προτιμά τα ταβερνεία και τα καφέ αμάν στα οποία ακούγονταν αμανέδες και λαϊκά τραγούδια τα οποία εντάσσονται ευρύτερα στην ανατολική μουσική παράδοση.

Έχουμε όμως και ένα ευρύ φάσμα μεσοαστών, όπως καταστηματάρχες, έμποροι, υπάλληλοι, το οποίο γεφυρώνει τα δύο άκρα και κινείται ευέλικτα μεταξύ των μουσικών ειδών.

Οι εστουδιαντίνες

Οι μουσικές ομάδες εμφανίστηκαν στην Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και αλλού από τις αρχές του 19ου αιώνα. Τις μικρές κομπανίες τις ονόμαζαν «παιχνίδια» και αποτελούνταν συνήθως από τέσσερα ως πέντε άτομα. Οι δε μουσικοί, ονομάζονταν «παιχνιδιατόρες». Ιστορικά η πρώτη σμυρναϊκή κομπανία που δημιουργήθηκε είναι του βιολιστή Μπενέτα.



Εικόνα 2: Εστουδιάντινα

Σημαντικό πολιτισμικό κίνημα ή τάση της εποχής εκείνης είναι η δημιουργία μουσικών σχημάτων γνωστών με την ονομασία εστουδιαντίνες. Η ονομασία τους προέρχεται από τη λατινική λέξη «Studium» και σημαίνει σπουδή. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε τις εστουδιαντίνες ως «Μουσικά σπουδαστήρια». Πάντως, η λέξη εστουδιαντίνα δεν πέρασε σε κανένα από τα γλωσσάρια της Μικράς Ασίας, ούτε διατηρήθηκε επί μακρόν ως μουσικός όρος πέρα από τη χρήση της στην Ελλάδα μεταξύ 1924 και 1930 από τον Γεώργιο Σαβαρή, στην ίδρυση της Πανελλήνιας Εστουδιαντίνας. Χρησιμοποιούνταν όμως συχνά μεταξύ των Ελλήνων της καθ’ ημάς Ανατολής, αφού χαρακτήριζε από τις αρχές του 20ού αιώνα πλήθος οργανικών και φωνητικών συνόλων που ιδρύονταν στις διάφορες περιοχές της Μικράς Ασίας όπου υπήρχαν Έλληνες.

Οι εστουδιαντίνες ήταν ένα μικρό μουσικό σχήμα που στην αρχή θύμιζε τις ιταλικές μαντολινάτες. Εξάλλου, η προέλευση της εστουδιαντίνας είναι δυτική. Μάλιστα, υπάρχει ιστορική αναφορά σε επίσκεψη ισπανικής εστουδιαντίνας

στην Αθήνα το 1886 που αποτέλεσε σημαντικό μουσικό γεγονός της εποχής και στο οποίο παραβρέθηκε και η βασίλισσα Όλγα.

Η πρώτη εστουδιαντίνα ιδρύθηκε στη Σμύρνη σε μια δύσκολη περίοδο για την Ελλάδα. Το 1897 είναι η χρονιά που αρχίζει ο Διεθνής Οικονομικός Έλεγχος. Η Ελλάδα, τέσσερα χρόνια πριν, είχε χρεοκοπήσει. Αξίζει να υπενθυμίσουμε ότι η Διεθνής Οικονομική Επιτροπή που είχε συσταθεί για τον έλεγχο της Ελλάδας με στόχο την αποπληρωμή των χρεών της στους πιστωτές, αποχώρησε το 1978, δηλαδή μετά από 81 ολόκληρα χρόνια.

Το 1898, στην προκυμαία της Σμύρνης, μια ομάδα νεαρών μουσικών δημιουργούν το πρώτο επώνυμο μουσικό σχήμα. Πρόκειται για τα «Πολιτάκια» που αργότερα ονομάστηκαν «Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα» ή «Εστουδιαντίνα του Σιδέρη». Η πρωτοβουλία ανήκε στον Βασίλειο Σιδέρη, Φαναριώτη από την Κωνσταντινούπολη και στον Αριστείδη Περιστέρη, επίσης κάτοικο της Πόλης αλλά με καταγωγή από την Αθήνα.

Ο σπουδαίος Σμυρνιός λογοτέχνης, νομικός, και πολιτικός, Χρήστος Σολομωνίδης, γράφει:

«Ο Σιδέρης κατόρθωσε να γίνει και ο πυρήν της καθαρώς «Σμυρναϊκής Εστουδιαντίνας» Η Εστουδιαντίνα αυτή αποτελείται από τους εξής: Βασίλειος Σιδερής, Γιώργος Πασχάλης, ή Τσαγκάρης, Γιώργος Σαβαρής, Παναγιώτης Βαινδηρλής, Γιώργος Ελισαίος (Σμυρναίοι), Α.Βόιλας, Χ.Μεριγκλής, Ι. Χαλάκος και Αριστείδης Περιστέρης (Αθηναίοι). Μετά την πρώτη εμφάνισή τους στη Σμύρνη, στο κέντρο Γκρατς και πριν από την οριστική τους εγκατάσταση στη πόλη αυτή, το 1906, ακολουθεί μια σειρά περιοδειών σε Ελλάδα, Βαλκάνια και Ευρώπη.

Η φήμη της ήταν τόσο μεγάλη ώστε έφτασε ώς την Αγγλία. Στα δε 1906, όταν ο Γουλιέλμος της Γερμανίας επισκέφθη το Λονδίνο, καλέστηκε η μαντολινάτα εκεί από τον λόρδο Λουβεσμπίρουγκ κι έπαιξαν στο διοργανωθέν γκάρντεν πάρτυ προς τιμήν του Γερμανού αυτοκράτορα».

Σύμφωνα με την Στέλλα – Επιφανίου – Πετράκη, το ρεπερτόριο της Εστουδιαντίνας του Σιδέρη αποτελούνταν από ελαφρά λαϊκά τραγούδια, «πατινάδες» που τις έλεγαν οι νέοι της εποχής κάτω από τα παράθυρα της καλής τους , με κιθάρες και μαντολίνα, γραμμένα ή διασκευασμένα μάλλον από ιταλικές καντσονέτες.

Η επιτυχία της πρώτης αυτής Εστουδιαντίνας δίνει ώθηση και σε άλλους μουσικούς να δημιουργήσουν ανάλογες μουσικές ομάδες. Ανάμεσα σε αυτές που αποτύπωσαν τα τραγούδια τους στη δισκογραφία της εποχής

επισημαίνουμε τις εξής:

Στην Κωνσταντινούπολη:

–Εστουδιαντίνα Δ. Χριστοδουλίδη
–Εστουδιαντίνα του τραγουδιστή Πέτρου Ζουναράκη
–Ελληνική Εστουδιαντίνα Κωνσταντινουπόλεως
–Ελληνική Εστουδιαντίνα της Πόλης
–Οργανικό Ελληνικό Τρίο
–Τρίο, εταιρεία Μίτσος (αρμόνικα, μανδολίνο, κιθάρα)

Στη Σμύρνη:

–Εστουδιαντίνα του βιολιστή Κώτσου Βλάχου
–Ελληνική Εστουδιαντίνα της Σμύρνης
–Ορχήστρα Σταμάτη και Χρήστου Μπόγια
–Ορχήστρα των Ογδοντάκηδων
–Ελληνική χορωδία Σμύρνης
–Η χορωδία Μελετσιάνου

Και τέλος στην Αθήνα:

–Αθηναϊκή Εστουδιαντίνα και Εστουδιαντίνα του Μ.Κόκκινου.

Αρκετά από αυτά τα μουσικά σχήματα συνεργάστηκαν στην πορεία τους με την εστουδιαντίνα του Σιδέρη, τα «Πολιτάκια».

Μέχρι το τραγικό 1922, οι εστουδιαντίνες κυριαρχούσαν στα μαγαζιά διασκέδασης της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης αλλά και δισκογραφικά. Το αρχικό στυλ της ιταλικής μαντολινάτας το οποίο είχαν υιοθετήσει, άρχισε να εμπλουτίζεται με άλλα όργανα, τρεις ως οκτώ οργανοπαίκτες, δύο ως τρεις τραγουδιστές και συχνά κάποια ολιγομελή χορωδία. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα οι εστουδιαντίνες να χωρίζονται στις εξής κατηγορίες:

1. Σε ευρωπαϊκές εστουδιαντίνες με μαντολίνα, κιθάρες και άλλα δυτικά όργανα.
2. Λαϊκές εστουδιαντίνες, όπου επικρατούσαν τα σαντούρια και τα βιολιά και
3. Εστουδιαντίνες αλά τούρκα με ανατολίτικα όργανα όπως κανονάκι, ούτι και πολίτικη λίρα.

Τα κέντρα διασκέδασης

Στη Σμύρνη η μουσική παιζόταν σχεδόν παντού. Στα σοκάκια των μαχαλάδων, στα χάνια, στα σπίτια. Δεν νοούνταν γιορτή, πανηγύρι, γάμος, βάφτιση χωρίς μουσική. Στις αρχές του 20ου αιώνα υπήρχαν περισσότερα από 15 μαγαζιά στα οποία σύχναζε ο κόσμος για να ακούσει μουσική. Οι ορχήστρες έπαιζαν περιστασιακά στα καφενεία, τις ταβέρνες και τις μπυραρίες.

Το καφενείο αποτελούσε σημαντικό χώρο κοινωνικής συνεύρεσης, η σημασία του οποίου έχει διαπιστωθεί στην κοινωνική οθωμανική ιστορία, τόσο στις μεγάλες πόλεις όσο και στα χωριά. Αυτό φαίνεται και από τον αριθμό των καφενείων που ανερχόταν στα 495. Πολλές ήταν και οι ταβέρνες στο εσωτερικό της πόλης, έτσι ώστε να ονομαστεί μια συνοικία, συνοικία των «Μεγάλων Ταβερνών». Ο Δημήτρης Αρχιγένης παρουσιάζει τη διασκέδαση μέσα στα καφενεία ως εξής:

«Στσοι καφενέδες ηπαίζανε τα παιχνίδια στσι σκόλες. Ο καφενές, που ήτανε κον'τά στην εκκλησιά, παραμονή κι ανήμερα τα βράδια στο πανεΐρι τση, είχε παιχνίδια. Και του μαχαλά τα παληκάρια, του μπάσσο-ράγκου (ιταλ.= κάτω τάξης), ηπααίνανε να χορέψουνε. […] Τα Κέντρα, που 'χανε παιχνίδια, ήτανε μπιραρίες, καφενέδες, ταβέρνες και μπακαλοταβέρνες. Τα παιχνίδια ήτανε, προπάντως, σαν'τούρι, βιολί, κόν'τρα-μπάσσο, με τραγούδι είτες και με δίχως τραγούδι.

Ο Σμυρνιός γλεντζές του μπάσσο-ράγκου και σπάνια του μέτζο-ράγκου (μεσαίας τάξης), άμαν ηβράδιαζε, ύστερις απτή βαριά δουγιά, του άρεσε να πααίνει στα Κέντρα, που είχανε παιχνίδια, με τραγούδι, για να κάτσει να πιει, όχι, όμως, και να μεθύσει, παρά να'ρχει στο τσακήρ-κέφι (τουρκ.= ιλαρή διάθεση). Να ακούσει τα μερακλήδικα Σμυρνέικα τραγούδια και τσοι αμανέδες. […]

Κι αν ο γλεντζές ηγούσταιρνε να του παίξουνε τα παιχνίδια κανένα ιδιαίτερο χορό να χορέψει, τότες, ήπρεπε να σηκωθεί απτό τραπεζάκι του και να πάει κοντά στα παιχνίδια. Να τως ρίξει, πρώτα, ασημένιοι παράδες απάνω στσι κόρδες του σαντου'ριού για να βροντήξουνε και ν' ακουστούνε. Κι ακόμας, να πα' να κολλήσει γερά στο κούτελο του τραγουδιστή κανένανε μεγάλο ασημένιο παρά, αφού, πιο πριν, τονέ σαγιώσει. Και, τότες πια, να παραγγείλει στα παιχνίδια εκείνο που ήθελε και να κάνει έτσι το κέφι του…»

Εκτός από τα καφενεία και τις ταβέρνες, στα οποία πήγαιναν συνήθως

μόνο άντρες και κυρίως της χαμηλής και μεσαίας τάξης, υπήρχαν και τα καφενεία της προκυμαίας, που πήγαιναν οικογένειες. Τα καφενεία αυτά ήταν διαμορφωμένα με βάση τα δυτικά πρότυπα και τους κανόνες της ευρωπαϊκής μόδας. Αυτό φαίνεται και από τα ονόματά τους, τα οποία ήταν παρμένα από καφετέριες των μεγάλων πόλεων της Ευρώπης ή από ονόματα των ίδιων των πόλεων. Τέτοια καφενεία, ήταν το «Καφέ ντε Παρί», το «Καφέ ντε Μποστόν», το «Καφέ Τζον Μπουλ» κ.α. Οι μπυραρίες ή αλλιώς ζυθοπωλεία, ήταν ένα άλλο είδος καφετέριας, οι οποίες σέρβιραν κυρίως μπύρα.

Ένας άλλος χώρος κοινωνικής συνεύρεσης, διαμορφωμένος με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα, ήταν οι λέσχες.

Οι λέσχες ονομάζονται cazins ή Kazino μέχρι τη δεκαετία του 1880, αλλά φαίνεται ότι ο όρος πέφτει στη συνέχεια σε αχρηστία και στην Εγγύς Ανατολή για να υποδηλώνει την κλειστή λέσχη. Οι χρησιμοποιούμενοι όροι είναι στο εξής «κύκλος» ή «club» ή στα ελληνικά λέσχη. Το τουρκικό Kazino διατηρείται για να υποδηλώσει ένα εστιατόριο που είναι και τόπος ψυχαγωγίας με μουσικά θεάματα και που, αν και δεν προδιορίζεται αποκλειστικά για κάποια μέλη, δεν έχει καμιά σχέση με αυτό που στη Δύση ονομάζουμε «casino».

Στις λέσχες γίνονταν καλλιτεχνικές γιορτές και χοροί. Ο χώρος τους διέθετε αίθουσες αναγνωστηρίου, σφαιριστηρίου, χαρτοπαιγνίου και αθλητικό στάδιο. Οι λέσχες επίσης είχαν ποδοσφαιρική ομάδα, αθλητικό όμιλο και ομάδα προσκοπική. Στο χώρο αυτό σύχναζαν κυρίως άτομα από τη λεβαντίνικη κοινωνία.

Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει μια παρένθεση για να εξηγήσουμε τι είναι η λεβαντίνικη κοινωνία.

Λεβαντίνοι ονομάζονται αυτοί που κατάγονται από την Ευρώπη, αλλά γεννήθηκαν και ανατράφηκαν στην Ανατολή, αλλιώς φραγκολεβαντίνοι. Οι Λεβαντίνοι άρχισαν να εμφανίζονται από το 12ο αιώνα, οπότε οι Βυζαντινοί αυτοκράτορες άρχισαν να παραχωρούν στους Φράγκους εμπορικά και άλλα προνόμια στην Κωνσταντινούπολη και σε άλλα σημεία του Βυζαντινού κράτους, όπου ιδρύθηκαν παροικίες. Από τις πολυπληθέστερες παροικίες των Λεβαντίνων κατά το 18ο αιώνα ήταν αυτή που βρισκόταν στην Σμύρνη, ολλανδικής καταγωγής. Πολλοί Λεβαντίνοι διακρίθηκαν ως συγγραφείς ενώ ως έμποροι είχαν κακή φήμη.

Τα στέκια των μουσικών

Οι λαϊκοί μουσικοί της Σμύρνης σύχναζαν σε διάφορα κέντρα που ονομάστηκαν «στέκια των παιχνιδιατόρων». Εκεί έκλειναν τις δουλειές τους με τους πελάτες. Ένα από τα βασικότερα στέκια ήταν το καφενείο του «Τσαλκιτζήμπαση» ή «Τσαλκιτσήμπαση» (τουρκ. «μουσικός αρχηγός» ή Μουσηγέτης). Ο σπουδαίος Σμυρνιός συγγραφές, δημοσιογράφος και λαογράφος, Σωκράτης Προκοπίου, γράφει χαρακτηριστικά:

«Να και του Τσαλκιτσήμπαση, που μοιάζει σα ρεμπέτης,

αλλ' όμως ονομάζεται "Απόλλων Μουσηγέτης"˙
Γνώρισε αυτός ο καφενές γενιές παιχνιδιατόροι,
τραγουδιστάδες άφταστοι, μεγάλοι κανταδόροι.

Είναι πολλοί και σήμερα, που μόνο εδώ συχνάζουν
και τα σαντούρια και βιολιά κουρντίζουν, δοκιμάζουν,
όπως ο Βλάχος, ο Τσορβάς και ο Λούπος – βιολιτζήδες.
Το Μποντοζάκι, το Γιαγκί σπουδαίου σαντουρτζήδες
και τ' Αλεκάκι, που είπαμε – μα και τραγουδιστάδες,
που τραγουδούνε Τούρκικα κι ελληνικές καντάδες,
Βελέντζας, Μπόγιας, Πουλουδιάς, Τσανάκας, Κοκκινάκι,
Κουλούκι και το λατρευτό στη Σμύρνη Θοδωράκι.
Τραγουδιστάδες κι όργανα του τόπου κι οργανάκια
Κλαίνε τα ντέρτια του σεβντά, τση Μοίρας τα φαρμάκια.

Σε λίγο να κι ο Πουλουδιάς. Κάνει της ώρας στίχοι
κι όταν θα πει τον αμανέ, ραγίζουνε κι οι τοίχοι.
Τη νύχτα ξεκινήσανε – καιρός για πατινάδα –
στου μαχαλά του καθενού γυρίσαν καρροτσάδα…
Ο Πουλουδιάς τραγούδησε σε μερικά σοκάκια,
και ξύπνησαν κι ανοίξανε παντού γλυκά ματάκια …»

Ένα άλλο βασικό στέκι ήταν το κέντρο «οι Μελισσουργοί» στην προκυμαία, στο οποίο σύχναζαν τα μέλη της Εστουδιαντίνας, τα «Πολιτάκια». Η Αγγελική Παπάζογλου αναφέρει ότι στο στέκι αυτό παίζανε μαζί δύο ορχήστρες, μια από τη μια πλευρά του κέντρου και μια από την άλλη. Η μια έπαιζε δημοτικά και σμυρναίικα και η άλλη έπαιζε ευρωπαϊκά. Μικρότερης σημασίας μουσικό στέκι ήταν το καφενείο του Τεπέτση στα Ταμπάχανα (βυρσοδεψία), για τους λιγότερο γνωστούς

«παιγνιδιάτορες», τους «παρακατιανούς» όπως τους λέγανε. Ο Δημήτρης Αρχιγένης αναφέρει ακόμη το κοσμικό καφενείο «Ποσειδών» στην προκυμαία της Σμύρνης και τον καφενέ του «Γιάννη του Καραβά».

Κοινωνικές εκδηλώσεις

Πολλές είναι οι αναφορές για τις εκδηλώσεις που λάμβαναν χώρα στη Σμύρνη, όπως ήταν τα πανηγύρια, οι γάμοι, τα βαφτίσια, εκδηλώσεις που σχετίζονταν με θρησκευτικές, εθνικές ή οικογενειακές εορτές και οι οποίες πραγματοποιούνταν σε δημόσιους ή και ιδιωτικούς χώρους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αναφορά του πρόσφυγα Παναγιώτη Στρατηγού, που παρατίθεται στο βιβλίο του Αριστομένη Καλυβιώτη και αναφέρεται σε μια χοροεσπερίδα που γινόταν για το πανηγύρι της Παναγίας στο Μπουρνόβα της Σμύρνης:

Τα μπαλάκια (οι χοροεσπερίδες του Μπουρνόβα) άρχιζαν, κατά παράδοση, ευθύς μετά τον εσπερινό. […] Τα όργανα αρχίζουν το σκοπό. Ο ένας παιχνιδιάτορας χτυπά τις κόρδες του σαντουριού, ο άλλος κρατά το βιολί και με γοργές δοξαριές αναδίνει περιπαθείς ανατολίτικους τόνους. Το παλληκάρι πλησιάζει την κοπέλλα ρίχνοντάς της κόκκινο μαντήλι. Αυτό σημαίνει πως έπρεπε να χορέψει μαζί του. […] Οι θεατές ανοίγουν τον κύκλο και τα όργανα ζωηρεύουν το παίξιμο. Αρχίζει ο συρτός. […] Ο χορός τώρα φουντώνει. Χορευτές και φίλοι κολλάνε οχταράκια και μετζίτια, στα όργανα. Κι ο τραγουδιστής γίνεται εκδηλωτικότερος. […] Κι ο χορός συνεχίζονταν μέχρι το πρωί .

Μια άλλη αναφορά είναι του Γιώργου Κατραμόπουλου, η οποία περιγράφει τις πατινάδες που έκαναν κατά τις μεσονύχτιες ώρες οι ερωτευμένοι κάτω από τα παραθύρια των αγαπημένων τους. Τα όργανα που συνόδευαν ήταν κυρίως βιολί και σαντούρι και σε κάποιες περιπτώσεις κιθάρα ή ούτι. Ο Γιώργος Κατραμόπουλος αναφέρει επίσης ότι, στις ιδιωτικές γιορτές που πραγματοποιούνταν στα σπίτια των ευπόρων, καλούσαν κομπανίες αποτελούμενες από βιολί, σαντούρι, κιθάρα ή και καμιά φορά ούτι και κανονάκι. Τονίζει ότι τέτοιου είδους συγκεντρώσεις ήταν συνηθισμένες στη Σμύρνη και ότι πολλές διασκεδάσεις γίνονταν μέσα στα σπίτια γιατί στις ταβέρνες, όπου υπήρχαν όργανα, δεν πήγαιναν οικογένειες αλλά μόνο άντρες. Οι οικογενειακές εορτές, ιδιαίτερα οι γάμοι και οι αρραβώνες, έδιναν ευκαιρίες για συναναστροφές και για γλέντια.

Μεγάλη σημασία για τους Ορθόδοξους Χριστιανούς είχε ο εορτασμός του Πάσχα και γενικότερα οι θρησκευτικές εορτές. Κάθε ενορία είχε τη δική της εορτή, το πανηγύρι όπως ονομάζεται, η οποία είχε καθοριστεί την ημέρα της εορτής του Πολιούχου Αγίου της. Το πανηγύρι

πραγματοποιούνταν στις πλατείες, στις αυλές των σχολείων ή των εκκλησιών και έδινε ευκαιρίες για χορό και τραγούδι. Στα πανηγύρια γινόταν κατανάλωση αλκοόλ και οι καφετζήδες διαμόρφωναν υπαίθριους χώρους οινοποσίας. Άλλες σημαντικές θρησκευτικές εορτές, οι οποίες έδιναν αφορμή για γλέντι, ήταν το Ραμαζάνι για τους Μουσουλμάνους και οι Απόκριες, η αρχή δηλαδή της Σαρακοστής, για τους Ορθόδοξους.

Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Σωκράτη Προκοπίου, που παρατίθεται στον Αριστομένη Καλυβιώτη και περιγράφει ένα γλέντι Καθαράς Δευτέρας:

Τα τουμπελέκια δεν αργούν, κιθάρες, μαντολίνα,
κόψες, σαντούρια και βιολιά – δεν λείπουνε κι εκείνα –
κι ο φωνογράφος κάποτες με μία βραχνή φωνή,
σκορπάει τα μεράκια του απ' το φαρδύ χωνί, […]
Αρχίζουν τον καρσιλαμά – χορεύει εκεί όποιος θέλει,
κάθε χορό κεμπάρικο – γερλίσιο – τσιφτέ-τέλι,
ζεϊμπέκικο, χασάπικο, χτυπάνε τσουπανάκια
και ξεχειλά τόση χαρά, που σβήνει τα μεράκια…
Οι αμανέδες αντηχούν, τραγούδια και καντάδες,
που τραγουδούν ούλοι μαζί με τσι τραγουδιστάδες.

Δε λείπουν τα ρεμπέτικα, πόχομε τόσο πλούτο
και που μυρίζουν μαχαλά τση Σμύρνης, σαν ετούτο:
Δεν σου τώπα μια
μες την Αρμενιά […]
[…] Βλέπετε να ζυγώνουνε και Τούρκοι μερακλήδες,
π' ακούν τραγούδια τούρκικα και γίνονται κεφλήδες. […]
χορεύουνε το "Κιόρογλου" λεβέντικα με κάμες…

Η δισκογραφία

Το 1877 είναι σημαντική χρονιά για την ιστορία της μουσικής τέχνης. Ο Thomas Edison εφηύρε τον φωνόγραφο, μια μηχανή που αναπαρήγαγε τον ήχο σε κυλίνδρους. Η επόμενη δεκαετία χαρακτηρίζεται από τον πυρετό των επιστημόνων για την καλύτερη αποτύπωση του ήχου. Ισάξια με την προσφορά του Edison είναι αυτή του Emil Berliner ο οποίος ανακάλυψε τον επίπεδο δίσκο και την μέθοδο μαζικής παραγωγής αντιτύπων από τον πρωτότυπο δίσκο.

Η μουσική βιομηχανία έκανε τα πρώτα της βήματα. Μεγάλες εταιρείες δίσκων δημιουργήθηκαν στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ. Μια από τις πρώτες μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες, η The Gramophone Co Ltd, κάνει όχι μόνον τις πρώτες ηχογραφήσεις των Μικρασιατών μουσικών, αλλά και τις περισσότερες, όπως καταγράφεται στα αρχεία της.

Κύριο χαρακτηριστικό πολλών ηχογραφήσεων αυτής της περιόδου, δηλαδή των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα, ήταν η ανώνυμη δημιουργία. Για να φτάσουν στη διαδικασία της αναπαραγωγής σε δίσκους γραμμοφώνου, έπρεπε ήδη να είχαν καθιερωθεί ως μέσον έκφρασης ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής και κοινωνικής συμπεριφοράς. Να αποτύπωναν δηλαδή στοιχεία της καθημερινής ζωής και να αποτελούσαν τμήμα της κοινωνικής συνείδησης.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό των ηχογραφήσεων ήταν ότι πραγματοποιούνταν ταυτόχρονη ηχογράφηση των τραγουδιστών και των οργανοπαιχτών. Οι λαϊκοί μουσικοί δεν λειτουργούσαν σε σχέση με την ηχογράφηση, όπως σε πιο σύγχρονες ηχογραφήσεις, κι έτσι δινόταν μια ζωντάνια, εκφραζόταν δηλαδή ο ενθουσιασμός ή η λύπη τους, ανάλογα με το περιεχόμενο του τραγουδιού, με επιφωνήματα, διαλόγους, προσφωνήσεις κ.λ.π.

Η δισκογραφία αποτελεί πολύ σημαντικό κομμάτι της μουσικής της Σμύρνης. Με την καταστροφή του 1922 χάθηκε πλήθος ιστορικών τεκμηρίων της μουσικής εκείνης της εποχής, ωστόσο, απ' όσους δίσκους έχουν διασωθεί, άλλοι είναι ηχογραφημένοι στη Θεσσαλονίκη, άλλοι στην Κωνσταντινούπολη, στην Αθήνα ακόμη και στην Αμερική. Άλλοτε πήγαιναν οι δισκογραφικές εταιρείες στην Σμύρνη για να ηχογραφήσουν τους καλλιτέχνες και άλλοτε οι καλλιτέχνες επισκέπτονταν τις πόλεις στις οποίες αυτές βρίσκονταν.

Η μουσική αγωγή

Πολύ σημαντική είναι η προσφορά της Ιωνικής πρωτεύουσας στον τομέα της έντεχνης δυτικής μουσικής από την οποία θα επωφεληθεί και η Ελλάδα. Πολλοί Σμυρνιοί είναι απόφοιτοι φημισμένων ωδείων, όπως της Βιέννης, του Βερολίνου, της Δρέσδης, του Παρισιού. Ανάμεσα τους βρίσκονται δύο μεγάλοι εκπρόσωποι της Εθνικής μουσικής σχολής, ο Μουσουργός Μανώλης Καλομοίρης και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (γνωστός και σαν Κώστας Γιαννίδης στο ελαφρύ τραγούδι). Το έργο τους είναι τεράστιο που περιλαμβάνει όπερες, συμφωνίες, κοντσέρτα, κύκλους τραγουδιών, μουσική δωματίου, έργα για πιάνο κ.α. Διακρίνονται, επίσης ο Τιμόθεος Ξανθόπουλος συνθέτης διάφορων τραγουδιών και εμβατηρίων και ο Α. Αλμπέρτης δημιουργός της όπερας «Ερωτόκριτος». Στον ίδιο τομέα η δραστηριότητα του Δ. Μιλανάκη είναι πολύπλευρη: πιανίστας, οργανώνει συναυλίες, διευθύνει χορωδίες και συγκροτήματα μουσικής δωματίου όπως γράφει η ερευνήτρια Basma Zerouali. Στη Σμύρνη επίσης το 1889 μια Ελληνίδα η Ελπίδα Λαμπελέτ διευθύνει για πρώτη φορά ορχήστρα μελοδραματικού θιάσου. Επίσης όπως γράφει ο Σταύρος Ανεστίδης η Σμύρνη αποκτά το πρώτο μεγάλο θέατρο στα 1841 την «Ευτέρπη» και αρχίζει να υποδέχεται συχνά γαλλικούς και ιταλικούς θίασους μελοδράματος έτσι το μουσικόφιλο και θεατρόφιλο κοινό έχει την ευκαιρία να απολαύσει μεγάλα ονόματα του Ευρωπαϊκού λυρικού θεάτρου που τότε ήκμαζε στην Ευρώπη. Από το 1850 μέχρι την καταστροφή αυτό το θέατρο ως και το «θέατρο Σμύρνης» θ' αντικατοπτρίζουν την ευμάρεια της σμυρναϊκής Ελληνικής κοινότητας. Παίζονται τα γνωστά μελοδράματα Τραβιάτα, Φάουστ, Αΐντα… και στη συνέχεια θα παιχθούν και οπερέτες που ανθούν από το 1909. Μεγάλη επιτυχία είχε η παρουσία της όπερας Ριγκολέτο στο θέατρο Σμύρνης το 1917.

Το 1890 το Οθωμανικό κράτος δίνει την άδεια να ιδρυθεί ο σύλλογος «Απόλλων» που λειτούργησε με μουσικό και αθλητικό τμήμα. Αργότερα δημιουργείται και ο «Πανιώνιος» με τους ίδιους στόχους. Οι σύλλογοι αυτοί είχαν έμπειρους μουσικούς δασκάλους για τα όργανα και τα θεωρητικά, υπήρχαν μικρές ορχήστρες μαθητών, και χορωδίες. Με τους συλλόγους συνεργάζονταν εκλεκτοί μουσικοδιδάσκαλοι όπως ο Μιλανάκης και ο Καλέγιας. Άλλος αξιόλογος μουσικός σύλλογος ήταν ο «Ορφέας». Στην Ευαγγελική σχολή και στο Ομήρειο ίδρυμα υπήρχε άριστη φροντίδα για την μουσική αγωγή.

Το 1890 το Οθωμανικό κράτος δίνει την άδεια να ιδρυθεί ο σύλλογος «Απόλλων» που λειτούργησε με μουσικό και αθλητικό τμήμα. Αργότερα δημιουργείται και ο «Πανιώνιος» με τους ίδιους στόχους. Οι σύλλογοι αυτοί

είχαν έμπειρους μουσικούς δασκάλους για τα όργανα και τα θεωρητικά, υπήρχαν μικρές ορχήστρες μαθητών, και χορωδίες. Με τους συλλόγους συνεργάζονταν εκλεκτοί μουσικοδιδάσκαλοι όπως ο Μιλανάκης και ο Καλέγιας. Άλλος αξιόλογος μουσικός σύλλογος ήταν ο «Ορφέας». Στην Ευαγγελική σχολή και στο Ομήρειο ίδρυμα υπήρχε άριστη φροντίδα για την μουσική αγωγή.

Στην Εκκλησιαστική μουσική πρωτοστατούν ο Χρύσανθος Προύσης ως Μητροπολίτης Σμύρνης και ο υμνογράφος Νικόλαος Γεωργίου που υπήρξε πρωτοψάλτης για 53 χρόνια στο ναό της Αγίας Φωτεινής. Το 1911 ιδρύεται στην πόλη σχολή εκκλησιαστικής μουσικής η οποία σταματάει να λειτουργεί με την καταστροφή του 1922.

Το ρεμπέτικο

Σκοπίμως αφήσαμε στο τέλος το ρεμπέτικο. Μέχρι στιγμής, όλα όσα ειπώθηκαν είναι ενδεικτικά του μουσικού επιπέδου των ανθρώπων της Μικράς Ασίας οι οποίοι επινόησαν και δίδαξαν το συγκεκριμένο είδος μουσικής.

Για την προέλευση της ονομασίας του επικρατεί σύγχυση, καθώς έχουν δοθεί διαφορετικές ερμηνείες από τους ερευνητές αυτού του μουσικού είδους. Ο μελετητής Ηλίας Βολιότης - Καπετανάκης θεωρεί ότι η λέξη «ρεμπέτικο» προέρχεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα «ρέμβομαι» και «ρέμβω» που σημαίνει «στρέφομαι ολόγυρα, περιφέρομαι ασκόπως, περιπλανώμαι και, μεταφορικώς, ενεργώ αλογίστως, είμαι άτακτος». Αργότερα, συναντάται και ως «ρεμβεύω». Μέσω των ρημάτων συνδέει το ρεμπέτικο με τους όρους «ρέμβη» και «ρεμβασμός» δίνοντάς του τη σημασία της ταραγμένης διάθεσης, ψυχικής ανησυχίας και της ονειροπόλησης.

Μια άλλη άποψη είναι αυτή του Τάσου Βουρνά ο οποίος πιστεύει ότι η λέξη «ρεμπέτης» και, κατά συνέπεια, η λέξη «ρεμπέτικο» προέρχεται από τον ιταλικό όρο «ρέμπελος», εκείνος δηλαδή που ανήκει σε ένοπλο αντάρτικο σώμα και από το «ρεμπελιό», όρος που χρησιμοποιείται για να δηλώσει την επανάσταση είτε από τον τουρκικό όρο «ρεμπέτ» που σημαίνει ατίθασος, ανυπότακτος στην κοινωνική αναγκαιότητα της ανθρώπινης συμβίωσης, ο εκτός νόμου. Ο συγκεκριμένος όρος συναντάται στα σλάβικα ως αντάρτης. Θεωρεί, παράλληλα, ότι ο ρεμπέτης βγήκε από τη τουρκική φράση «ρεμπέτ ασκέρ» που χαρακτηρίζει κάθε άτομο ή ομάδα ανθρώπων που εννοεί να περιφρονεί τους νόμους, δηλαδή τον «εκτός νόμου», παραλληλίζοντας ταυτόχρονα το «ρεμπέτ ασκέρ» με τον όρο «ντεντυμπόυ». Την παραπάνω θεωρία ενστερνίζεται και ο μελετητής Κώστας Βλησίδης θεωρώντας ότι το ρεμπέτικο έχει τις ρίζες του στον όρο «ρεμπέτ», δηλαδή στον εκτός νόμου. Αυτή την άποψη την αντικρούει ο Δημήτρης Λιάτσος, δίνοντας μια καινούρια ρίζα στη λέξη «ρεμπέτικο», τον όρο «ρεμπεσκές». Υποστηρίζει ότι ο παραπάνω όρος είναι συνένωση των λέξεων «ρεμπέτης» και του τουρκικού «ασκέρ». Αυτή η συνένωση παρέσυρε κάποιους ερευνητές να θεωρήσουν ότι το «ρεμπέτης» και, κατά συνέπεια, το «ρεμπέτικο» έχει τις ρίζες του στον τουρκικό όρο.

Σύμφωνα με τον Πάνο Σαββόπουλο, η λέξη «ρεμπέτικο» αποτελεί εμπορικό κατασκεύασμα εκείνης της εποχής για να χαρακτηρίσει κάποια τραγούδια. Πιο συγκεκριμένα, για να προσδιορίσει δύο τραγούδια, την «Απονιά» που εκδόθηκε το 1912 στην Κωνσταντινούπολη από την «Orfeon Record» με ερμηνευτή την «Ελληνική εστουδιαντίνα» και το «Τίκι Τίκι Τακ» που ηχογραφήθηκε το 1913

στην Κωνσταντινούπολή από την «Favorite Record» με ερμηνευτή τον Γιάγκο Ψαμαθιανό. Εφόσον, τα δύο αυτά τραγούδια ηχογραφήθηκαν στην ίδια περιοχή, θεωρείται ότι οι δισκογραφικές εταιρείες έδωσαν αυτό τον όρο σε αυτά για να χαρακτηρίσουν το περιεχόμενο αυτών των τραγουδιών αλλά ταυτόχρονα και για να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού – αγοραστών. Τα τραγούδια αυτά καθώς αποτελούν «ελαφρά αστικά τραγούδια», θα μπορούσαν κάλλιστα να χαρακτηριστούν με τον όρο «μποέμικο», ο οποίος προέρχεται από το «ρέμπομαι» που είναι συνώνυμο με το «ρέμβομαι» από όπου προέρχεται και ο όρος «ρεμπέτικο». Αλλά για λόγους διαφημιστικούς και εμπορικούς χρησιμοποιήθηκε ο όρος «ρεμπέτικο» αντί για τον «μποέμικο».

Σήμερα, βέβαια ο όρος «ρεμπέτικο» χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τα αστικά – λαϊκά τραγούδια που παίζονται με μπουζούκι και αποτελούν συνθέσεις αλλά και ταυτόχρονα τρόπο έκφρασης των ανθρώπων του περιθωρίου.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια ποικίλλουν ως προς το θέμα που πραγματεύονται. Αρχικά είναι απαραίτητο να αναφερθεί ότι ως κεντρικό μοτίβο έχουν τον έρωτα, την αγάπη, το παράπονο, την απιστία και το χωρισμό. Από τα λεγόμενα, όμως, του Ηλία Πετρόπουλου προβάλλεται και μία άλλη πλευρά των ρεμπέτικων ως προς το περιεχόμενο «αν και κατ' αρχήν ερωτικά, τα ρεμπέτικα είναι στο βάθος μάλλον κοινωνικού περιεχομένου τραγούδια». Κάτι το οποίο επιβεβαιώνουν και άλλοι μελετητές και διαφαίνεται βέβαια και στα ίδια τα τραγούδια. Υπάρχουν, επομένως, ρεμπέτικα που το θέμα τους εντοπίζεται στη περιθωριακή ζωή των πόλεων. Αναφέρονται στα ναρκωτικά και πιο συγκεκριμένα στο χασίς, στην παρανομία και στη φυλακή. Άλλα, πάλι, είναι σκωπτικά και εκφράζουν την περιφρόνηση για την αστυνομία και τις αρχές και άλλα καυτηριάζουν την κοινωνία που προωθεί τον πλούτο. Συχνά είναι και αυτά της διαμαρτυρίας και της αγανάκτησης προς τις δικαστικές αρχές, προς τους δεσμοφύλακες ή ακόμα και προς τη γυναίκα για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ρεμπέτης. Παράλληλα, κάποια ρεμπέτικα έχουν ως κεντρικό θέμα την ξενιτειά, τη φτώχεια, το «μπατιρλίκι» όπως αναφέρεται στα ρεμπέτικα ενώ άλλα τη γυναίκα. Κάποια αναφέρονται στη πολυαγαπημένη με το ρόλο της συζύγου ή της ερωμένης και τα συγκεκριμένα τοποθετούνται στα ερωτικά τραγούδια, ενώ άλλα στη μάνα. Υπάρχουν επίσης, ρεμπέτικα που αναφέρονται στο χώρο που δημιουργήθηκαν όπως στους τεκέδες και στις ταβέρνες αλλά συναντώνται και τα νταηλίδικα τραγούδια που εξυμνούν «παλικαριές» που έκαναν οι πιο θαρραλέοι από τους μάγκες.

Η θεματολογία, όμως, του ρεμπέτικου άρχισε να διαφοροποιείται, καθώς εξελισσόταν και πλέον τα τραγούδια δεν απευθύνονταν μόνο στις περιθωριακές ομάδες αλλά και στις υψηλότερες βαθμίδες της κοινωνίας. Το μόνο σίγουρο είναι ότι συνέχισαν να γράφονται ερωτικά ρεμπέτικα. Έτσι, τα ρεμπέτικα έγιναν τραγούδια της πόλης. Είχαν ως κεντρικό θέμα την εργατική τάξη και τον

καθημερινό μόχθο καθώς αναφέρονταν σε ναυτικούς, ψαράδες, αμαξάδες, κλέφτες, μοδιστρούλες, νοσοκόμες, ζητιάνους ακόμα και σε φάμπρικες και εργαστήρια. Νέα ζητήματα που εμφανίζονται στα ρεμπέτικα είναι η αρρώστια, ο θάνατος, η πορνεία, τα βάσανα της ζωής και γενικά οι καημοί του ανθρώπου. Γράφονται ρεμπέτικα για εξωτικούς τόπους και εξωτικές γυναίκες καθώς και για τον στρατό και τον πόλεμο. Συχνά, επίσης, είναι τα μελαγχολικά, τα παραπονιάρικα και τα παραινετικά τραγούδια. Άλλα αναφέρονται στα καφέ – αμάν και στους μαχαλάδες. Με λίγα λόγια υπάρχουν τα ρεμπέτικα που αποτυπώνουν εικόνες από τη ζωή.

Η πρώτη περίοδος του ρεμπέτικου ξεκινάει το 1890 με τη βιομηχανική ανάπτυξη και τελειώνει το 1922 με την Μικρασιατική καταστροφή. Η περίοδος της γέννησης και της εξάπλωσης των ρεμπέτικων τραγουδιών, όπως προείπαμε, συμπίπτει με την ανάπτυξη της βιομηχανικής κοινωνίας στην Ελλάδα. Ο πληθυσμός συγκεντρώνεται γύρω από τα αστικά κέντρα και σχηματοποιείται σε ομάδες στην περιφέρεια. Αν και υπήρξε βιομηχανική ανάπτυξη, δεν δόθηκε εργασία σε όλες τις κοινωνικές ομάδες. Έτσι, οι άνεργοι άρχισαν να αυξάνονται και οι περισσότεροι από αυτούς συγκεντρώνονται στις ομάδες του περιθωρίου των αστικών κέντρων. Οι περιθωριακές ομάδες τίθενται έξω από το νόμο και από τους κυρίαρχους κανόνες ζωής, πολιτικής και νοοτροπίας μιας κοινωνίας. Αυτό που χαρακτηρίζει αυτές τις περιθωριακές ομάδες είναι οι προσωπικές σχέσεις που έχουν αναπτύξει διαμορφώνοντας με αυτό τον τρόπο συγκεκριμένους κανόνες συμπεριφοράς και η έντονη επικοινωνία ανάμεσα στα μέλη αυτής της κοινωνικής ομάδες, σε αντίθεση με την απρόσωπη κυριαρχούσα τάξη. Το καταπιεσμένο και απομονωμένο κοινωνικά στρώμα βρήκε μέσα από τα τραγούδια του ένα μέσο εκτόνωσης και ένα τρόπο έκφρασης. Τα τραγούδια, λοιπόν, αυτών των περιθωριακών ομάδων αποτελούν και τα ρεμπέτικα.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί ότι τα πρώτα μεγάλα ελληνικά αστικά κέντρα ήταν η Σμύρνη, η Ερμούπολη, ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη και η Κωνσταντινούπολη. Τα μεγαλύτερα, όμως, οικονομικά κέντρα των Ελλήνων που ήταν η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη και η Θεσσαλονίκη, βρίσκονταν έξω από τα σύνορα του νέου ελληνικού κράτους. Έτσι, μουσικοί που ζούσαν σε αυτά τα οικονομικά κέντρα έφταναν στην κυρίως Ελλάδα, μεταφέροντας τη μουσική τους. Οπότε, επικρατεί η εκδοχή ότι τα ρεμπέτικα δεν δημιουργήθηκαν από τους περιθωριακούς ανθρώπους αλλά μεταφέρθηκαν στην Ελλάδα από τους μουσικούς της Ανατολής.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι στα πλαίσια αυτής της περιόδου δημιουργούνται δύο κύριες σχολές ρεμπέτικου τραγουδιού.

Η σχολή της Ηπειρωτικής Ελλάδος που είχε ως κέντρα ανάπτυξης την Αθήνα, τον Πειραιά, τη Θεσσαλονίκη, τον Βόλο, τα Τρίκαλα και το Ναύπλιο και εμφανίστηκε το 1850. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη σχολή, το ρεμπέτικο

τραγούδι δέχθηκε επιδράσεις από το δημοτικό τραγούδι κυρίως ως προς τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά, όπως παραδείγματος χάρη κλίμακες, ρυθμούς, ενορχήστρωση, ενώ παρατηρείται διαφοροποίηση από το δημοτικό τραγούδι στην θεματολογία. Αρχίζει, βέβαια, μαζί με τη θεματολογία και τους στίχους των τραγουδιών να ανεξαρτητοποιούνται και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά τις επόμενες περιόδους.

Η Μικρασιατική Σχολή: Είχε ως κέντρα ανάπτυξης την Σμύρνη και την Πόλη και κάποια ανατολικά νησιά, όπως Λέσβο, Χίο, Σάμο. Το ρεμπέτικο φέρει επιδράσεις από τα Σμυρνέικα και τα πολίτικα τραγούδια σε κάποια μουσικολογικά στοιχεία όπως ενορχήστρωση και ρυθμούς. Όπως και παραπάνω, έτσι και εδώ διαφοροποιείται το ρεμπέτικο από τα Σμυρνέικα ως προς τη θεματολογία. Στις επόμενες περιόδους παρουσιάζεται πιο έντονη η σμυρνέικη επίδραση στα ρεμπέτικα τραγούδια, καθώς καταφθάνουν οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία μεταφέροντας τις μουσικές τους συνήθειες.

Η δεύτερη περίοδος του ρεμπέτικου τραγουδιού αρχίζει το 1922 με την Μικρασιατική Καταστροφή και τελειώνει το 1934.

Με την πληθυσμιακή ανταλλαγή, παρατηρήθηκε και ανταλλαγή πολιτιστική, καθώς οι πρόσφυγες είχαν διαφορετική κουλτούρα, ήθη, έθιμα, συνήθειες, τραγούδια και χορούς. Οι πρόσφυγες, για να αντιμετωπίσουν την φτώχεια τους, επειδή η αντιμετώπιση από μεγάλο μέρος των Ελλήνων ήταν από άδικη ως και ακραία ρατσιστική και δεν τους έδιναν δουλειά, άνοιγαν δικά τους μαγαζιά και έπαιζαν τη μουσική τους. Εκεί πήγαινε κόσμος που ζούσε στις ίδιες περιθωριακές συνοικίες με αυτούς, άσχετα αν δεν προέρχονταν από τη Μικρά Ασία. Έτσι, άρχισαν οι επαφές με τους μάγκες. Οι πρόσφυγες βρήκαν την αποδοχή που ζητούσαν στους μάγκες και στους ρεμπέτες και οι ρεμπέτες αντίστοιχα υιοθέτησαν κάποιες τεχνικές από τους πρόσφυγες συναδέλφους. Τα τραγούδια δέχονταν διάφορες επιδράσεις και άλλαξαν μορφή.

Είναι απαραίτητο να παρατηρηθούν κάποια στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα ρεμπέτικα της δεύτερης περιόδου:

- Ο δημιουργός δεν είναι ανώνυμος. Ο συνθέτης του τραγουδιού είναι ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, γνωστό πλέον στον κόσμο, και πολλές φορές γίνεται ο συνθέτης και στιχουργός.

- Ως προς τη θεματολογία του, περιέχει τραγούδια ερωτικά αλλά και τραγούδια που αναφέρονται στη παρανομία, στο χασίς, στη φυλακή, όμως και τραγούδια που αναφέρονται στα βάσανα της ζωής και στην ξενιτειά.

- Μικρασιατικές επιρροές: Οι πρόσφυγες μετέφεραν τον πολιτισμό τους και επέδρασαν στο ρεμπέτικο τραγούδι. Πλέον, το ρεμπέτικο φέρει ανατολίτικα στοιχεία και παρατηρείται και διαφοροποίηση και στην ενορχήστρωση. Κάποιοι πρόσφυγες που άρχισαν να συχνάζουν στους τεκέδες επηρεάστηκαν από τους ρεμπέτες και άρχισαν να παίζουν μπουζούκι, ενώ άλλοι επηρέαζαν τους ρεμπέτες με το δικό τους στυλ μουσικής μεταφέροντας ακόμη και τα δικά τους όργανα στους τεκέδες. Έτσι, είναι έκδηλη η τάση για συχνή χρήση ανατολίτικων οργάνων όπως το κανονάκι, σαντούρι, βιολί κ.α. Επιπρόσθετα, εμφανίζονται πολλά αυτοσχεδιαστικά τραγούδια που στηρίζονται στον αμανέ. Επιπλέον, άρχισαν να ανοίγουν περισσότερα κέντρα διασκεδάσεων, κυρίως καφέ – αμάν όπου κυριαρχούσε η σμυρνέικη μουσική όπως «τσιφτετέλια, αϊβαλιώτικα, συρτά, αμανέδες».
- Ποικιλία ρυθμικών τύπων: Χρησιμοποιείται περισσότερο το τσιφτετέλι ως ρυθμός από ότι στην προηγούμενη περίοδο.
- Πολλές φορές στην κομπανία συμμετείχαν και γυναίκες από τις οποίες η μία τραγουδούσε και η άλλη χόρευε.
- Χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός ότι η μονοφωνία συνδυάζεται με τη διφωνία ή και τη πολυφωνία. Στους δύο πρώτους στίχους υπάρχει μία φωνή, ενώ στον τρίτο και τέταρτο στίχο υπάρχουν δύο ή και περισσότερες φωνές από τις οποίες η μία είναι γυναικεία.

Από τα παραπάνω συμπεραίνεται ότι την περίοδο που εξετάζουμε συνυπάρχουν δύο είδη μουσικής, το ρεμπέτικο και το σμυρνέικο στυλ. Σαφώς δεν γίνεται λόγος για ενσωμάτωση του σμυρνέικου στο ρεμπέτικο τραγούδι. Η αλληλεπίδραση, όμως, μεταξύ των δύο αυτών μουσικών στυλ, είναι εμφανής.